

REIA #01 / 2013
176 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Luis Martínez Santa-María

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid
luismartinezsm@telefonica.net

Presentimiento de lo extraordinario

/ Foreboding for the Extraordinary Thing

Es irremediable que como arquitectos queramos dirigir nuestra atención hacia la expresión del peso. Ver cómo algo tan absolutamente presente en el mundo físico, tenazmente relacionado con los procedimientos constructivos y con los materiales, puede ser reconducido. Desde la arquitectura griega hasta la gótica, desde la arquitectura barroca hasta las más admirables obras y proyectos realizados por los pioneros del Movimiento Moderno, surgen ejemplos con insólitos caminos para las líneas de caída del peso y para su expresión. Las columnas, los capiteles, las juntas, los zócalos, respondiendo a muchas otras exigencias que presenta la arquitectura, no dejan de pertenecer a esta paradójica trama expresiva que nos emplaza ante el presentimiento de lo extraordinario.

As architects, we cannot stop directing our attention to the expression of the weight. To see how something so absolutely present in the physical world, tenaciously related to the constructive procedures and to the materials, can be re-led. From the Greek architecture up to the Gothic one, from the baroque architecture up to the most admirable works and projects realized by the pioneers of the Modern Movement, examples arise with unusual ways for the lines of falling weights and for its expression. The columns, the capitals, the meetings, the socles, answering to many other requirements that the architecture presents, do not stop concerning to this paradoxical expressive plot that places us before a foreboding for the extraordinary thing.

Peso, Gravedad, Expresión, Extraordinario, Columna, Madonna
/// Weight, Gravity, Expression, Extraordinary, Column, Madonna

Fecha de envío: 30/09/2013 | Fecha de aceptación: 23/10/2013



1- *Madonna di Senigallia*. Piero della Francesca. Urbino. En *La obra pictórica completa de Piero della Francesca*. Rizzoli, Milán, 1967

I

En sus aproximaciones pictóricas al tema de la Virgen con el niño los primitivos italianos probablemente tuvieron que verse obligados a renunciar a la representación de un recién nacido. Un bebé no se yergue, no mantiene la mirada, no levanta sus dedos dejando entrever en ellos un destello de inteligencia o bondad. Si deseaban estas expresiones era necesario acudir a un niño más crecido a pesar de los problemas de peso que su sujeción plantearía.

En el cuadro de la *Madonna di Senigallia*, realizado por Piero della Francesca en 1470, las dos figuras situadas a la izquierda y a la derecha del lienzo, salen solícitas a ayudar a esa madre que no puede con el peso de su hijo. Las caras de estos ángeles –tan humanos– tienen el mismo tamaño que la cara de ese bebé agrandado y están situadas a la misma altura del lienzo. Ambas transmiten así su segura contribución a la sujeción de un niño Jesús que flota ingrávito en el espacio pictórico. Si te fijas, es sorprendente y creíble. Es mucho más creíble este insospechado método de sujeción por contagio que haber intentado expresar llanamente el peso de una criatura tan particular como esta. Con toda naturalidad los dos rostros angelicales retienen al niño en el estrato horizontal que forman las tres cabezas unidas. El apoyo de los ángeles sobre el suelo también queda escondido y así cualquier noticia sobre las exactas magnitudes físicas de las tres figuras entrelazadas queda en suspenso.

Pero en la *Madonna di Senigallia*, sin duda una de las más bellas obras realizadas por Piero, no sólo las caras de los dos ángeles actúan como soportes y como estabilizadores laterales (no hay un brazo en María que trabaje más que el otro, parecen reclamar los ángeles con su posición simétrica), están también las manos. Todas las manos están quietas, calladas y recogidas contra los cuerpos que pesan. Sólo la mano derecha del niño se alza levemente. Es la única mano que no cede ante su propio peso. Los collares caen, los pliegues de los vestidos caen, los elementos arquitectónicos del fragmento de la habitación que aparece en el cuadro aluden también al peso que cae. Ante un mundo de elementos finitos que ceden unánimemente, sólo esa mano pequeñita se levanta contratacando a la gravedad en el mismo eje de simetría del cuadro. Tal vez no lo crearás, pero la mano que levanta el niño tira de él hacia arriba, lo alza, y así se expresa aquello que los espectadores del cuadro estarían esperando descubrir en el fondo del tema pictórico.



2- *Madonna col bambino*. Giovanni Bellini.
Milán. En *L'opera completa del Giovanni
Bellini*. Rizzoli, Milán, 1969

II

De la *Madonna con bambino* de Giovanni Bellini, fechada entre 1460-64, me gustaría señalarte las sombras que las manos de la madre arrojan sobre la camisa del niño y que delatan la mínima y valiosa separación que existe entre ambos cuerpos. Las manos de María no están sujetando nada sino presentando ante el espectador del cuadro el enigma de que un niño, sin más agarre que el que le brinda la mera proximidad física, está retenido ahí, a flote otra vez, en la atmósfera del espacio pictórico. Es verdad que están las manos, sí; como en una obra de arquitectura podrían estar las pilastras o las columnas. Pero se encuentran allí para decirnos que ellas, tan próximas a la posibilidad de realizar una sujeción, la evitan adrede. Cuántas veces en la historia de la arquitectura encontraremos a un elemento que, aunque parecía predestinado a ejercer de soporte, acaba rebelándose contra su cometido; como los gruesos muros del lado sur de la capilla de Ronchamp, separados de la cubierta por una franja de luz, negándose, en el último momento, a darle apoyo. También conocemos admirables columnas que no se enfrentan de forma pasiva al peso de los edificios. Son como los dedos entreabiertos y en descanso de las manos de María. Están lejos de cualquier ocupación, parecen ajenos, están en su mundo... En un mundo que sin embargo coincide con el centro oculto que todo relato contiene.

En la *Madonna con bambino* no es posible observar ninguna contracción muscular que señale un esfuerzo. Lejos de convertirse en unas herramientas, las manos han pasado a ser unas superficies convexas llenas de calor y de luz. Y la luz merecería un capítulo aparte. Si para la expresión del peso los artistas pueden jugar con la composición, el contenido o las correspondencias, es con el uso de la luz con el que consiguen superar los retos más difíciles. Así, la escocia de las columnas clásicas imposibilita, con la luminosa convexidad que caracteriza a su perfil exterior y con la sombra rehundida y retrasada que arroja en su contacto con el estilóbato, el conocimiento de cómo el peso que descende por el soporte vertical entra en contacto con el plano horizontal del dado de la basa. La luz corta con su fogonazo la cadena de acontecimientos recurrentes y quiebra la recta de lo previsible. Se diría que ella concede a los arquitectos la oportunidad de repartir, con una extraña libertad de cálculo, como ingenieros un poco irresponsables, como si en vez de construir pintasen, las cargas y las resistencias¹.

En la pintura de Giovanni Bellini, las sonrientes veladuras sobre los dorsos de las manos de María tal vez no tienen la luz que les corresponde en función de la ventana o de la posición del sol pero sí tienen la luminosidad que exige su deseo de expresar algo maravilloso. La pintura se muestra así, una vez más, como una esperanza cognoscitiva².

-
1. No extraña que la ciudad de Florencia confiase a Giotto, la construcción de su alto *campanile*.
 2. FOCILLON, Henri. Piero della Francesca. Abscondita, Milán, 2004.



3- *Madonna col bambino*. Giovanni Bellini. Sao Paulo. En *L'opera completa del Giovanni Bellini*. Rizzoli, Milán, 1969

III

Diecisiete años después, en 1487, el mismo pintor veneciano resolvería, con unos recursos compositivos distintos, el dilema del peso. En esta pintura la seguridad de un fino balaustre colocado en primer término, en la parte inferior del cuadro, libera a María de la realización de un esfuerzo excesivo. La burla al peso que permite la entrada en escena del balaustre viene además acompañada de la aparición, hacia el primer término del cuadro, de la mano de la madre; una bellísima mano izquierda que, aunque parece cuidar del equilibrio del niño sobre el fino pretil, se presenta para ocultar al espectador, con una sutileza incomparable, la forma en que el cuerpo del hijo, ese niño siempre demasiado pesado, encuentra su apoyo definitivo.

Te darás cuenta que Giovanni Bellini, además, ha empequeñecido el rostro de María para evitar que la cara del niño parezca demasiado grande. Y verás que se trata de una nueva vuelta de tuerca realizada a favor de los mecanismos significativos del tema propuesto por esta pintura. El niño tiene que ser grande para tener así la expresión adecuada, para dirigirse correctamente hacia ti, pero al mismo tiempo no debe pesar mucho ni parecer demasiado crecido porque sigue siendo necesario que se mantenga con toda la inocente distracción de un ser pequeño. Quizá por eso el niño juega, es travieso. Quizá por eso su madre es seria, demasiado seria.



4- *La presentación de Jesús en el templo*. Giovanni Bellini. Venecia. En *L'opera completa del Giovanni Bellini*. Rizzoli, Milán, 1969

IV

En *La presentación de Jesús en el templo*, otra obra de Bellini (1460) que se encuentra en un edificio muy querido por nosotros, la Fundación *Querini Stampalia* de Venecia, la lectura del peso de Jesús, de ese delicado infante que pasa de los brazos de María a las manos de Simeón, es interceptada por tres elementos. Aunque en un principio parecería que esos tres intermediarios han sido pintados para colaborar en el sostenimiento del niño, se comportan de manera evasiva. En primer lugar están las manos de María, pintadas de tal modo que no parecen encontrarse agarrando o sujetando una carga sino ayudando a empujar suavemente al niño desde un lado del cuadro hasta el otro. Están después las manos de Simeón, ese profeta ciego, que se abren imprecisas en un gesto receptivo, en un instante en el que todavía ningún peso se ejerce sobre ellas. Y está por último, un elemento que te hará sonreír: un cojín un poco aplastado.

Tanto las manos de María como las de Simeón están abiertas no para sujetar sino para acompañar la delicada travesía de la figura y para hacer posible su entrega. Y en cuanto al cojín, el cuerpo del niño se hunde blandamente en él y así se interrumpe cualquier posibilidad de conocer el dato relativo a su peso. Los tres elementos, bastante inútiles como verdaderos soportes o como reacciones a un empuje concreto, introducen sin embargo una danza de figuras, una especie de cortejo en torno a ese itinerario aéreo que el niño realiza. En esto consiste su utilidad: demasiado atentas al acontecimiento, encima casi del desarrollo del mismo, el cojín y el manojito de manos tejen un velo que imposibilita ver bien qué está pasando.

Mira también la envoltura llena de claridad con la que en esta ocasión se nos presenta al niño Jesús. Una madeja de gasa cubre vuelta tras vuelta a su pequeño cuerpo acentuando así su condición objetual y su carácter flotante. Es un vestido que le empuja ligeramente hacia lo alto como si se tratase



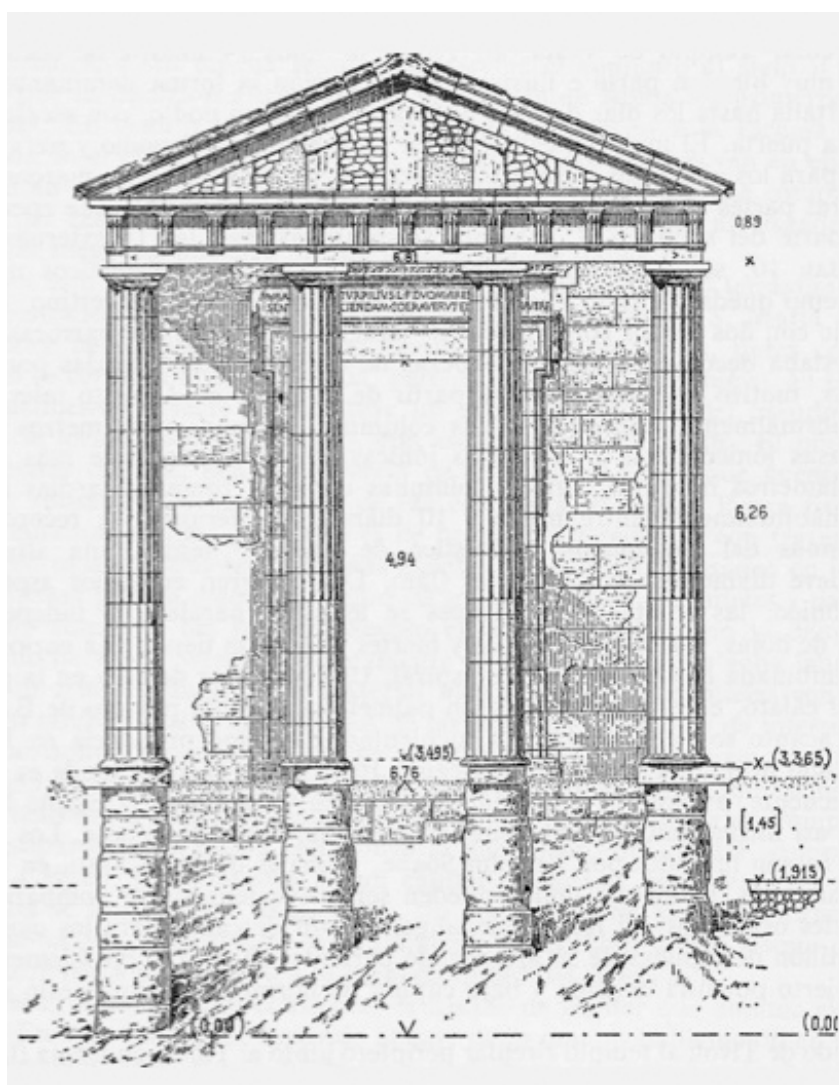
de un chaleco salvavidas. También podríamos decir que se trata de un desconcertante traje espacial, de una escafandra. Tanto el blanco del velo de María como el rojo de la capucha y la túnica de Simeón, aparecen en los vestidos del niño apelándole a que no se detenga y a que reúna ambos colores saltando de un lado a otro del cuadro. Aquí la bicromía del espacio pictórico actúa como un medio capaz de impulsar y reunir a las figuras y de expresar, por tanto, toda la levedad y flexibilidad que pueden llegar a tener.

Pero hay algo más que querría decir. No me gustaría olvidarme de la mirada del personaje que se encuentra en el centro y en el último término del cuadro. Aparentemente ese San José no está actuando, no forma parte de la escena en la cual se produce el traslado aéreo del niño desde los brazos de su madre hasta las manos de Simeón. Pero contra la ceguera de Simeón la mirada atenta y absorta de José está construyendo el puente por cuyo tablero se desliza el paso del niño. Es muy bonito, ¿no crees? Estas intervenciones indirectas, este aferramiento a figuras tan improbables, no solamente pertenecen a las posibilidades de la pintura: también la arquitectura puede asignar a ciertos elementos arquitectónicos un grado de responsabilidad tan inverosímil como el que consiguieron Piero della Francesca o Giovanni Bellini. También la sonrisa de las cariátides o la naturalidad de los pliegues de sus largos peplos de lana, que caen suavemente hasta ocultar sus pies, como si el aire hubiese entrado dentro de las fibras del mármol, se enfrentan a la antipatía del peso.

V

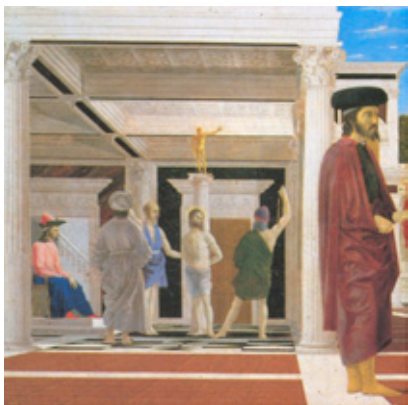
¿Y la arquitectura? ¿Necesita la arquitectura conseguir que alguno de sus elementos, parezca más grande y al mismo tiempo menos pesado de lo que realmente es? ¿Puede proponerse, por la vía de la expresión, engañar a la gravedad? Te diría enseguida que sí. En toda la historia de la arquitectura pernocta el deseo por la manifestación de lo extraordinario. Hacer la puerta inmensa y hacer que simultáneamente desaparezca la gravedad de la puerta. Hacer que el techo, acelerado y enorme, parezca flotar. Hacer que el pilar y la viga rompan sus compromisos de acción y reacción. Hacer de la esquina continuidad en vez de corte. Hacer que el basamento envuelva en una atmósfera de refinada indefinición la llegada de los empujes superiores. Acciones que obligan a la aparición de un objeto, de una traslación, de un pretexto, de una coartada que irrumpa en la escena arquitectónica, con su novedad e ingenuidad a cuestas, para proporcionar el fabuloso intercambio simbólico que se le solicita.

6- Templo dórico. Cori, Italia.
En *Arquitectura griega y romana*.
D.S. Robertson. Catedra, Madrid, 1988



VI

En el templo dórico de Cori (100 a.C.) las canaladuras de los dos tercios superiores de la columna refuerzan su verticalidad y evitan de paso la percepción de las juntas entre los tambores apilados que la integran. Además,



7- La flagelación de Cristo. Piero della Francesca. Urbino. En *La obra pictórica completa de Piero della Francesca*. Rizzoli, Milán, 1967

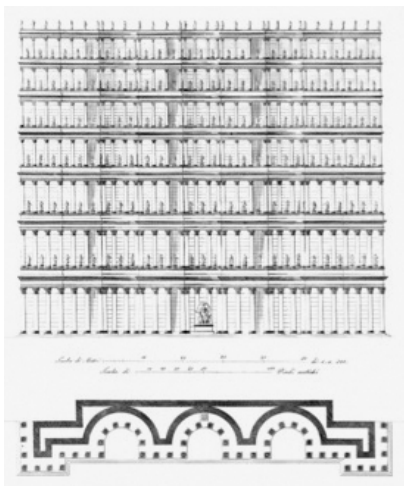
estas estrías de canto vivo consiguen hacer que la columna resulte más gruesa de lo que en realidad es³. La presencia de los triglifos corridos sobre el entablamento rompe también la posibilidad de apreciar la longitud y el verdadero tamaño de las piezas empleadas como dinteles. Uno de esos triglifos, el que está situado justo encima del eje de cada columna, se ofrece allí a la vista para ocultar, entre lo que parecerían sus molduras, la necesaria junta vertical que queda marcada entre cada dos piezas dinteles. Sí: la ornamentación aplicada a la columna y a los elementos arquitectónicos que la siguen tiene como uno de sus propósitos hacer irreconocible las fases del proceso constructivo y su lógica. Al mismo tiempo, la ornamentación es útil para impedir la lectura de los tamaños de las piezas empleadas y, en consecuencia, hacer confusa su relación con el tamaño humano, con la verdadera medida o referencia de lo construido.

Entonces no sólo resulta imposible reconocer el peso propio de las piezas colocadas cuando no se sabe distinguir dónde empiezan y dónde terminan; también se hace ardua la distinción entre los elementos que tienen un papel resistente y aquellos que sencillamente los acompañan. Muchas veces puede haber más material, más sección y énfasis donde no hay necesidad de más aguante. Puede haber más masa donde se desea recalcar una mayor inconsistencia o levedad; una contradicción que recuerda a aquellos lastres de plomo que, contra toda lógica, se disponían en los cascos de los barcos para afianzar su flotabilidad. Como verás, tanto las columnas como las piezas constructivas del entablamento y del estilóbato constituyen un conjunto reverberante, un auténtico complot constructivo.

En el templo de Cori la cimentación que ha quedado descubierta en la parte de abajo demuestra, por contraste, el estado de alerta en el que se encuentran cada uno de los elementos arquitectónicos situados sobre rasante. Todos y cada uno de ellos están concentrados en una representación. Las cuatro columnas, tal y como señalaba Le Corbusier que ocurría en la Acrópolis, no apoyan en sus basas, parecen surgir desde el subsuelo. Te diría que no es el peso del templo el que ciegamente, como un clavo, se hunde hacia la tierra, sino la tierra la que, abriendo sus ojos de par en par, hace salir al templo.

Pero tendría que añadir algo más en relación a la columna y vuelvo para ello a Piero della Francesca. En el cuadro de *La Flagelación de Cristo*, los personajes se confunden con las columnas. Ese hombre al que azotan los soldados de Pilatos, sin estar atado a la columna, no puede huir del centro que esta ha producido. Y es que la columna ya no es un soporte sino un lugar único; es la que presta toda su atención al sentido que ha adquirido esa extraña asamblea. En su grandeza, en su imparcialidad absoluta, es la que se niega a discriminar entre hombres inocentes y hombres culpables. Esto es muy importante. La columna del cuadro de Urbino nos prohíbe juzgar, medir, sentenciar a los personajes que se encuentran bajo su influjo. La columna se recrea con la imagen de los hombres como paradigma y los observa como seres ejemplares.

3. ALBERTI, Leon Battista. *De Re Aedificatoria*. Akal, Madrid, 1991.

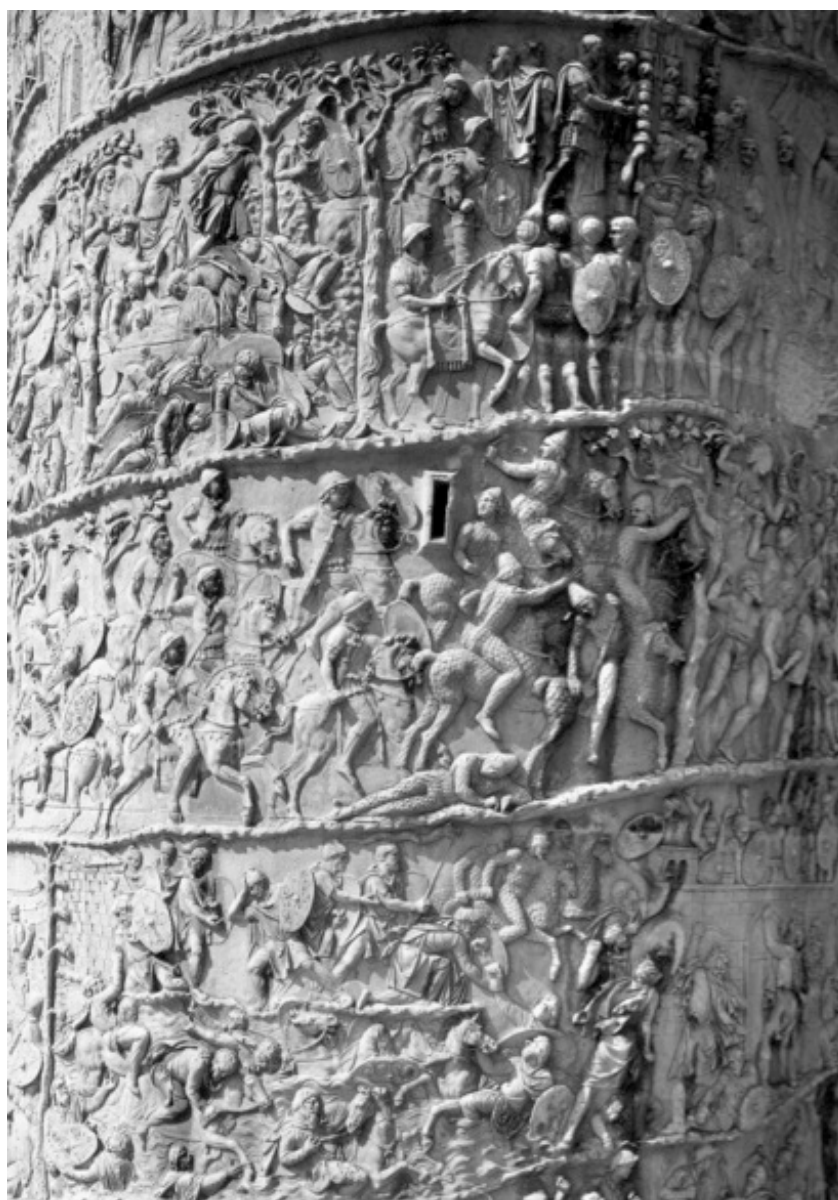


8- *Settimio Severo*. Planta y alzado. En *L'architettura romana*. Luigi Canina. Instituto Juan de Herrera, Madrid, 2006

9- Columna Trajana, Roma. Detalle. En *Historia del Arte*. Ernst H. Gombrich. Alianza Editorial; Madrid, 1979

Es también algo muy antiguo, demasiado antiguo: un hombre a cambio de una columna, una correspondencia que se construirá sin cansancio, una y otra vez, por los arquitectos griegos y romanos y más tarde por los renacentistas, manieristas y barrocos como si todos ellos hubiesen dado con una imagen antropomórfica feliz y profunda. El Mausoleo del Halicarnaso o la impresionante fachada monumental del ninfeo conocido por *Settimio Severo*, construido en el ángulo meridional del monte Palatino, ponen de manifiesto el acuerdo entre la figura de la columna y la figura del ser humano. En algunos templos clásicos las columnas sustituyen a los hombres o estos sustituyen a las columnas. El fuste de la colosal Columna Trajana en los Foros romanos es simplemente un ejército imparables de hombres y más hombres isocéfalos, hasta dos mil quinientos se han contado, ordenados sobre las franjas sucesivas de un helicoide que se dirige con su espiral, como si fuese de humo, ajeno por completo a la gravedad, hacia la llamada del cielo.

Por medio de cada una de sus roscas la columna autentifica la enigmática relación con unos personajes a los que parece que admira. Así es la columna, como un imán humano. Su misión sustentante ha quedado en retaguardia. *Cuando damos una vuelta a su alrededor y circulamos entre ellas* –escribe Goethe en su viaje a Italia– *les comunicamos la verdadera vida, sólo entonces sentimos que la vida emana de ellas. Este era el propósito del arquitecto.*



10- Santa Constanza, Roma.
En *Chiese e Cattedrali*. Touring Club Italiano,
Milán, 1978



VII

En el mausoleo romano de Santa Constanza (c. 349 d.C.) la aparente centralidad determinada por el tambor y la cúpula es disuelta por medio de las múltiples sendas radiales que ofrecen cada una de las columnas pareadas situadas bajo el anillo de arranque. Fíjate cómo la radiación y la duplicación de las columnas es aquí un dato esencial para conseguir este efecto centrífugo. Su utilización te recordará a las felices asociaciones y duplicaciones de objetos que los pintores renacentistas idearon en sus intentos por representar a un niño Jesús diferente. Es así como se rompe la relación entre las cargas del tambor y de la cúpula con sus estrictos plomos verticales.



11- Santa Constanza, Roma. Detalle.
En *Chiese e Cattedrali*. Touring Club Italiano,
Milán, 1978

Lo que se vive en el interior del templo es una expansión horizontal de las fuerzas verticales que son lanzadas, por medio de cada par de columnas, hacia el perímetro del edificio donde la presencia de la estructura es más irrelevante como problema. En este perímetro retrasado, correspondiente a la pared del deambulatorio, un conjunto de hornacinas y nichos parecen corroborar y celebrar el impacto de esta huida espacial de las fuerzas horizontales.

Si examinas la planta verás la falta de relación entre la austera fachada del templo y la corona de columnas interiores; no es posible encontrar ninguna correspondencia entre el altar y la única entrada; no existe en el interior del edificio ningún eje dominante. De esta manera, ocultada convenientemente la excepcionalidad de la puerta, la circularidad queda preservada y el mausoleo de Santa Constanza rota con toda libertad atendiendo sólo a sus propias exigencias expresivas.



12- Santa Constanza, Roma. Detalle.
En *Chiese e Cattedrali*. Touring Club Italiano,
Milán, 1978

Por otro lado, la hilera de ventanas situada sobre el tambor de la cúpula hace posible la creación de un fuerte borbotón luminoso contra el que se recortan los perfiles en contraluz de las dobles columnas. Sin duda que esta concentración de luz en la parte más pesada del mausoleo invita a no considerar a las columnas situadas abajo y en la sombra como soportes literales. Algo que nos lleva de vuelta a la capacidad que tenían aquellos dorsos cálidos, iluminados, de las manos de María en la *Madonna* de Giovanni Bellini y que deshacían cualquier lectura que pudiese interpretarlas como figuras endeudadas con una carga.

Una vez más, nos alejamos mucho de los propósitos de este artículo si quisiéramos examinar las alteraciones que introduce la luz en la lectura de los pesos. Pero bastará que te cite que en algunas catedrales góticas la estructura tiende a desaparecer, parece un encrespamiento de la luz⁴; o que en Santa Sofía, una llamarada luminosa se concentra en el lugar donde el peso resulta más insoportable: justo en el arranque de la cúpula central donde cuarenta ventanas parecen dispuestas a disolver el imponente empuje de su cascarón transformándolo en una atmósfera indecible. Las ventanas actúan aquí transformando lo que les llega, como centrales alquímicas.

En la arquitectura que más admiramos a una carga no se corresponde un peso de forma inmediata, de una acción no entresacas una reacción, la fuerza de muchos hombres, la de un titán incluso, puede parecer inferior a la de uno solo que descansa. La causalidad es despreciable. Haciendo nuestras las palabras del poeta Ossip Mandelstam también la arquitectura, como la pintura, está obligada a alargar los cuerpos de los caballos que se acercan a la meta en el hipódromo⁵.



13- *Tondo Doni*. Miguel Ángel. En *Miguel Ángel*. Antonio Forcellino. Alianza Editorial,
Madrid, 2005

VIII

Miguel Ángel también realizó, como pintor y escultor, varias *madonnas*. En la del *Tondo Doni* (1503), que se guarda en el *Galleria Uffizi* de Florencia, los problemas del peso y de la sujeción del niño Jesús, que tantas dificultades ocasionaron a los pintores del *quattrocento*, parecen haber desaparecido en este disco. La madre atiende a la llegada de un niño que, desde atrás, le pasa su esposo José. Un traspaso como este obliga a la realización de una valiente pirieta compositiva que queda centrada en el inusual giro del torso, la cabeza y los brazos de la figura femenina. Pero lo cierto es que mediante esta operación el problema del peso es escamoteado al espectador de la pintura a quien se le pide que acepte, a cambio, un escorzo magistralmente logrado.

Aunque el esfuerzo físico que supone el transporte de esta sagrada carga deja su señal en el delicado sonrojo de la mejilla de la madre y en el revoloteo de su túnica, ni su postura arrodillada, ni la oculta sustentación de su esposo situado a su espalda, ni siquiera la ambigua manera en que el niño es cogido por uno o por otro, pueden dar la más mínima señal sobre cuál es el peso que está en juego. El niño parece que vuela. Tal vez

4. MORETTI, Luigi. *Espacios-Luz en la arquitectura religiosa*. Lampreave, Madrid, 2012.

5. MANDELSTAM, Ossip. *Coloquio sobre Dante*. Acantilado, Barcelona, 2004.

vuela. La expresión indirecta de su carga queda patente, todo lo más, en la manera en que agarra los cabellos de su madre y en la atenta mirada de su padre que lo custodia desde atrás. Sí, una vez más, una manita que aprieta un poco, una mirada, no un esfuerzo físico, sino un sentimiento, un afecto, un gesto de inteligencia, vuelven a demostrarse como delicados apoyos.

Al principio de este artículo se indicaban algunos de los recursos pictóricos empleados por los primitivos italianos. Es asombroso ver cómo aquí la lucha contra la evidencia del peso se ha resuelto mediante la entrada de un movimiento en turbina, con la torsión, con la invención de un extraño relato espacial. Aunque algunos críticos han reconocido este hecho, lo que para mí resulta una novedad en la obra de Miguel Ángel es que cualquier rastro de la incondicionalidad del peso no sólo ha sido sustituido por el empleo del movimiento y del desequilibrio sino que viene acompañado también por la presencia de pequeños detalles relacionados con la acogedora proximidad de la vida. En su obra hay virtuosismo pero subyace también una penetrante y delicada observación del ser humano y del mundo que le rodea. Y al decir esto no puedo dejar de olvidar el ojo del Adán de la capilla Sixtina. Carece de pintura, su color es el mismo que el del techo, el de los modestos componentes terrestres utilizados en su pasta constructiva.

IX

Miguel Ángel, que ya había realizado la obra maestra de *La Pietà*, no inventa en *La Virgen de Brujas* (1506) ningún apoyo sólido para el pequeño Jesús; no recurre tampoco ni a la intervención de los brazos de María ni a la de otros portadores simbólicos. Ni siquiera atenta contra la corporeidad del niño que se muestra en esta obra verdaderamente exultante, sobre todo con la frescura y autenticidad de su rostro.

Lo que en esta *Madonna* resulta único es el efecto del movimiento del manto tensado⁶. Algo inimaginable: ahora es el manto, el mismo que cubre el regazo de la Virgen, el que sujeta también el peso del niño. El artista desprecia como soporte el suelo que queda tan cerca; olvida también la posibilidad de sujeción que brinda la mano derecha de María; no quiere nada más que esta alocada invención: que sea la tensión de una suave tela ondulante, irreflexiva, la que contemple el empuje y lo reconduzca a una situación extraordinaria.

Miguel Ángel vuelve a poner en juego todas las acciones equívocas que pertenecen por derecho propio a las artes plásticas de la escultura, la pintura y la arquitectura: situar lo alto en lo bajo; hacer que lo sutil sea más resistente que lo duro; entrelazar lo humilde y lo excelso; usar a la luz y a la sombra como contrapesos, como valiosos rehenes; atreverse a decir una mentira para contar finalmente una verdad; ofrecer una historia fortuita desde la que desborde sin embargo un fresco y profundo eco en el que todos se reconozcan.



14- *Virgen de Brujas*. Miguel Ángel.
En *Miguel Ángel*. Antonio Forcellino.
Alianza Editorial, Madrid, 2005

6. FORCELLINO, Antonio. *Miguel Ángel. Una vida inquieta*. Alianza Editorial, Madrid, 2005.



X

Los pliegues voleados del delicado manto resistente de la escultura de La Virgen de Brujas te harán recordar las volutas del capitel corintio formado por un revoloteo de finas y apretadas hojas de acanto. La desenvoltura espacial de estas hojas permitía ocultar cómo la base circular del capitel, situado sobre el sumoscapo de la columna, se convertía más arriba en una base cuadrangular a fin de encontrarse adecuadamente con el ábaco y las bandas del arquitrabe. Las hojas ocultaban esta importante transformación. Y estas hojas del capitel, esos vegetales de mármol situados bajo los pesados entablamentos cargados de metopas y triglifos, parecían, con toda la fragilidad de su labra, aguantarlos con una jovialidad desarmante. Para insistir en su inutilidad mecánica las puntas de las hojas se giraban hacia afuera, saliéndose así de la plomada del fuste. El escultor perforó con su trépano el mármol para producir, aquí y allá, oquedades donde el aire embadurnara la materia de esa hojarasca sorprendentemente activa convertida en un remolino del peso⁷. En una maravillosa inversión a la que nuestros ojos ya están acostumbrados, el peso de ese templo, a pesar de ser una auténtica mole de mármol o de piedra, trastocado por los escultores y los arquitectos, surgía de abajo hacia arriba y no caía de arriba hacia abajo. Y el capitel, si pudiéramos contarlo así, en vez de sentirse aplastado, se alzaba. Reía. Y mientras hacía todo esto, según explica algún filósofo⁸, y es algo que yo creo que tú compartirás conmigo, señalaba a la arquitectura como la permanente revancha entre lo medido y lo desmedido.

7. JUAN NAVARRO BALDEWEG. Conferencia en la ETSAM. 7 de octubre de 2009.

8. MARTIN HEIDEGGER. *Estancias*. Pre-textos, Valencia, 2008.

